

O FENÔMENO DA INTERTEXTUALIDADE NA PRODUÇÃO CAETANEANA: O INTERTEXTO COMO VEICULADOR DE SENTIDOS¹

Girlene Lima PORTELA

RESUMO *Alvo de muitas discussões e trabalhos acadêmicos, a produção artística de Caetano Veloso parece ser uma fonte inesgotável de análises. Por isso mesmo ela constitui, também, o corpus desta dissertação, composto por canções por ele produzidas em dois momentos de suma importância para a sua obra: as décadas de 60 e 70. Destas, terá destaque a década de 70, dada a contribuição das canções dessa época para o cenário artístico e até histórico da canção brasileira. Tal contribuição caracteriza-se por uma maior liberdade de criação e pela valorização da oralidade em suas letras. A genialidade de Veloso revela-se, entre os muitos outros recursos por ele utilizados, no uso que faz da intertextualidade, com o fim de produzir novos sentidos, o que torna sua obra ainda mais universal. Esta dissertação tem por objetivo estudar a forma como a intertextualidade opera na obra de Caetano, na construção dos textos de suas canções, conjugando outros textos, contextos e pre-textos, bem como analisar os aspectos dialógicos, inter e intratextuais e/ou polifônicos de suas produções.*

ABSTRACT *Caetano Veloso's production seems to be an inexhaustive source for analysis and academic discussions, and is therefore taken as the corpus of this dissertation, which analyses the song produced by Veloso in two different moments of extreme importance in his work: the 60's and 70's. The major focus is on the 70's, due to its enormous contribution to the artistic and even historical, scene of brazilian music. This contribution is characterized by a greater freedom in creation as well as by valorization of orality in his compositions. The geniality of Veloso is revealed, among many other linguistic means, by the use that he makes of the resource of intertextuality in order to produce new meanings, which renders his work even more universal. These dissertation aims at the study of his song, by conjoining other texts, contexts and pre-texts, and at analyze their dialogical, intra- and intertextual and/or polyphonic aspects.*

¹ Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, no dia 30 de outubro de 1998, orientada pela Profa. Dra. Ingedore G. V. Koch, e coordenada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan (IA).

O FENÔMENO DA INTERTEXTUALIDADE NA PRODUÇÃO CAETANEANA

Toda a obra caetaneana é marcada pela dualidade tradição x modernidade. Algumas de suas composições ilustram essa dualidade, tanto no texto quanto no arranjo melódico, a exemplo de “Ave Maria”, “Tropicália” (década de 60); “Triste Bahia”, “Muito romântico” (década de 70), etc.

A canção “Ave Maria”, cantada em latim, tem ritmo atualizado, destoando da solenidade que esse tipo de canção encerra; já “Tropicália” tem estilo característico da poesia moderna, com acumulação de imagens, assemelhando-se à “Alegria, alegria”, além de um arranjo que dilui a música folclórica, que emprega o ritmo africano, com frases melódicas que lembram os desafios, e uma sofisticação musical que identifica a influência dos Beatles, entre outros. (cf. Sant’Anna, 1980:91).

As canções “Triste Bahia” e “Muito romântico” trazem diferentes formas de concepção e atualização. Na primeira, temos uma colagem de canções tradicionais, cantadas em tom solene; na segunda, Veloso dá nova interpretação à canção conhecida na voz de Roberto Carlos e revoluciona quando a interpreta com acompanhamento de orquestra, numa atividade polifônica vocal.

Mas essa tradição não se limita à retomada de versos de outras canções; por vezes, todo um estilo é incorporado, como aconteceu com as referências aos trabalhos “Toada de Amor”, “Quadrilha”, “Noite de Hotel” e “Cidadezinha qualquer”, de Drummond; “Poética” e “Evocação de Recife”, de Manoel Bandeira, além de “Bandeira de Niterói”, uma referência parodística à uma peça da ópera de Rossini e “Conversa de Botequim”, ambos de Noel Rosa, que apresentavam versos livres com improviso e naturalidade, além da abolição da pontuação e presença de uma linguagem prosaica e coloquial, denotando o estilo modernista de composição.

Retomando canções do cancioneiro nordestino (Edith do Prato, em “Sugar cane fields forever”), textos literários (“Gil Misterioso” e “Escapulário”), obras e peças clássicas (“Uma Odisséia no Espaço, em “Épico”) e até textos de cunho religioso (“Ave Maria” e “Gênesis”), só para ilustrar essa necessidade de “cantar o que não pode mais se calar”, vê-se na obra de Veloso o uso do fenômeno da intertextualidade com o intuito claro de estabelecer novos sentidos, pois cada retomada, cada menção, cada inserção de outros textos, provenientes dos mais diferentes contextos, como aponto, acima, tem seu sentido literal alterado, daí o papel do intertexto alheio com valor de captação (muitas vezes através da paródia²) para dar, a cada novo texto um sentido diverso do original.

Fazendo parcerias inusitadas com correntes literárias diversas, com diferentes campos de conhecimento, além de ritmos, sons e outros meios naturais ou eletrônicos (o que pode ser comprovado através da escuta das composições dos LPs Transa, Araçá Azul e Jóia), é possível perceber-se que a dualidade arcaico x moderno é uma constante, pois garante a cada nova concepção um sentido diverso do universo discursivo retomado e, nesse momento, ocorre a produção de novos sentidos, uma vez que já não é o

² De acordo com Sant’Anna (1980:108), a paródia é uma linguagem que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta. Tirando o texto de seu uso habitual e, colocando-o em outro contexto, faz-lhe ressaltar o ridículo.

produtor do texto original quem enuncia mas um outro que, absorvendo algo anteriormente veiculado, garante-lhe uma nova aceção, um novo olhar, algo visto sob diferentes prismas.

Quando ouvimos “Sugar cane fields forever” e o jogo polifônico estabelecido entre as várias vozes que nela dialogam, sendo que cada uma de um lugar, de uma perspectiva diferente, podemos conceber a produção de novos e diversos sentidos dados ao samba de roda da lavadeira que incorpora os ditos populares, os provérbios nordestinos, as tradições baianas que, aos poucos, dão lugar à moderna instrumentação da canção que, apesar de moderninha, com nome em inglês e com arranjos dos mais diversos, também retomam trechos de conversas, de notícias jornalísticas (lugares comuns) e outras colagens, num mosaico, bem ao gosto da intertextualidade proposta por Kristeva (1969), que servem para ilustrar, como muitas outras, anteriormente citadas, como a intertextualidade garante ao texto final, a produção de novos sentidos.

E isso ocorre frequentemente, na década de 70, através das composições citadas acima e outras tantas, como “Asa Branca”, de Luís Gonzaga/ Humberto Teixeira, que ganha na interpretação de Caetano Veloso, um sentido inteiramente diverso do original, levando-se em conta dentre outros aspectos, o momento sócio-histórico em que ela foi produzida originalmente. O mesmo se dá com “Marinheiro Só”, “Gênesis”, “Gilberto Misterioso”, entre outras.

Retomando outras canções, seus arranjos, seus ritmos, suas diferentes modalidades (clássica, popular), seus textos; diferentes correntes literárias; correntes filosóficas, religiosas; textos antigos e contemporâneos, lugares, temas e outros tantos fios que servem de materiais dos mais inesperados e ricos para tecer sua teia de relações e com isso garantir a textualidade, através do fenômeno da intertextualidade, Veloso estabelece, através de suas composições, diálogos dos mais surpreendentes, garantindo, tanto na análise dos seus textos como na escuta das suas canções, sentidos dos mais diversos, que são por ele buscados incessante e insistentemente, nem que para isso ele tenha que romper barreiras que variam desde a língua (português x inglês), do tempo, de correntes literárias, de classes sociais, entre tantas outras que poderiam ser aqui elencadas.

A PRODUÇÃO CAETANEANA NA DÉCADA DE 70: INVENTIVIDADE NA CANÇÃO.

Marcada pela inventividade poética, pela liberdade de criação, enfim, por resquícios do Tropicalismo, a década de 70 é destaque na obra de Veloso, dados os efeitos literários e a significância extra-musical, além da forma independente que marcou ainda mais sua produção, sem contudo deixar de lado seu traço mais marcante: a forma como mescla diferentes textos numa mesma composição, por meio do fenômeno da intertextualidade, buscando dar novos sentidos ao novo texto musical.

Buscando respaldo em diferentes fontes (contextos), essa década é ainda marcada pelo culto a correntes místicas e esotéricas orientalistas, numa espécie de busca do tempo perdido.

Nessa década observa-se, ainda, a mudança da posição da mulher que aparece não mais como um objeto, mas como alguém que assume uma linguagem realista, que descobre o seu corpo e descreve as relações eróticas num tom totalmente avesso à lírica feminina de uma Cecília Meireles, por exemplo.

“E a poesia fica adolescente de novo”, no dizer de Sant’Anna (1980:253), pois,

É uma poesia com tom que lembra não apenas os poetas beat-nicks da década de 50, nos Estados Unidos, mas reedita, de alguma maneira, as “cantigas de escárnio e mal dizer”, que na Idade Média em Portugal era a maneira livre e pornográfica de satirizar os costumes.

Essa década também foi marcada pelas homenagens ao canto popular, aos familiares, aos amigos, aos demais cancionistas, enfim à força da vida, que mais do que nunca ganhava um significado novo, mediante todos os momentos difíceis, que viveu na prisão e no exílio londrino. Isso foi claramente expresso por Maria Clara Jorge (1989)³, quando ela diz que “todos os seus desvios de percurso foram transformados criativamente”.

O Lp Caetano Veloso (gravado em Londres, 1971) traz sete composições, dentre as quais quatro escritas “na língua dos outros”.

Nesse LP é possível perceber-se a mágoa pelo regime militar do seu país, e isso pode ser constatado, observando-se a seleção da ilustração da capa: um homem triste, vestido com trajes europeus, destoando dos trajes tropicais brasileiros.

Além da capa sugestiva, vê-se, na escolha do repertório, um misto de composições críticas e saudosistas, compostas em dois idiomas, imitando o estilo de Vinícius de Moraes, na maneira diversificada de compor letras e músicas, assim como a produção de textos que passeiam por variadas dicções e tendências Veloso cria, assim como Vinícius, canções ‘políglotas’, como ocorreu com “You don’t know me”, “If you hold a stone”, “Shoot me dead”, dentre outras.

Além dessas canções, é possível elencar, ainda, a remissão aos trabalhos musicais de Bob Dylan em “Maria Bethânia” (LP Caetano Veloso, 1971) e The Beatles em “Sugar Cane Fields Forever”, através da substituição da palavra “strawberry”.

“She has given her soul to the devil,
but the devil gave his soul to God
before the flood, after the blood,
before you can see...”
 (“Maria Bethânia”)

Esse recurso, apontado acima, ocorre ainda nas canções “If you hold a stone”, dedicada a Lygia Clark e “Shoot me dead”, através da retomada textual de outras canções de contextos diversos, como é o caso de “Marinheiro Só”, uma canção do folclore popular e “I want to go back to Bahia”, além da citação de um tipo físico muito

³ In encarte do CD “O melhor de Caetano Veloso”.

comum na Bahia: a morena, que influenciou inúmeros poetas, romancistas e cancionistas.

Em “If you hold a stone”, a retomada de “I want to go back to Bahia” se dá por meio de um recurso polifônico: a negação lingüística que imprime um tom crítico quando encenam-se dois enunciadores: (E1), que produz o enunciado afirmativo e (E2=L) que o contradiz.

(...)

Eu não vim aqui para ser feliz

Cadê o meu sol dourado

E cadê as coisas do meu país”

Definitivamente no Brasil, Veloso elaborou discos que procuraram inovar, diferenciando-se daqueles produzidos na década de 60, especialmente no período de Tropicalismo.

O disco “Araçá Azul” (1972) é um bom exemplo disso. Um LP com muitas parcerias e experimentações das mais diversas, dentre as quais arranjos melódicos inusitados, que lhe rendeu um grande fracasso de vendas na época e que, hoje, é muito festejado pelos analistas da canção, exatamente pela ousadia que aquele projeto encerrava⁴.

Desse LP, dentre outras canções geniais, destaca-se “Épico” que para sua composição, segundo Vasconcelos (1977:41), “Veloso lança, num mesmo enunciado de cunho paronomástico, a música ligeira com som experimental de Walter Smetak, o qual exige do ouvinte uma postura atenta e reflexiva”.

Nessa canção, é possível observar-se a crítica de Veloso à Canção de Protesto que, como postula Vasconcelos (op.cit.), tem “um componente textual reduzido a mero veículo de significados políticos”. Esse tipo de canção valia-se do pessimismo por que passava o país, fruto de ações governamentais e, como ‘urubus’, os compositores se aproveitavam desse estado caótico de coisas e, mesmo com a recessão, aqueciam o mercado fonográfico e faturavam alto.

Veloso elabora, nessa canção, um texto recheado de críticas implícitas e de citações diversas.

Veja-se:

(...)

“É Hermeto

Smetak, smetak, Et Musak, Et Smetak

Et Musak Et Smetak Et Musak

Ê Razão

Ê cidade

⁴ Cf as canções “De palavra em palavra”, “Sugar cane fields forever”, “Júlia/Moreno”, “Épico” e “Araçá azul”, que dá nome ao LP que experimentou um primeiro fracasso de vendas, pela experimentação de sons inusitados e demais inovações.

Sinto calor sinto frio
Nordestino do Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar
Ê começo
Destino eu faço, não peço
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucesso
Ê João”.

Com um jogo polifônico estabelecido pela disposição em alternância, como que num diálogo inflamado, dos nomes de Smetak, um músico vanguardista e da Musak, espécie de música ligeira, gastronômica, Veloso aposta na crítica à música que tende ao consumismo. Daí o uso ‘discursivo’ de arranjos incidentais, dos sons da industrialização, enfim o barulho da vida moderna e; aí, cabem também trechos da canção tema do filme “Uma Odisséia no Espaço”, denotando o lado moderno da civilização, contrastando com o aboio nordestino em tom profético, denotando a dualidade modernidade x arcaísmo em sua produção.

De acordo com Vasconcelos (1977:42), a canção “Épico” incorpora o material não musical que deve a cada instante nos surpreender (readymade), o que ocorre por meio de ruídos do tráfego e aparatos eletrônicos, além de enunciado de cunho paronomástico, a música ligeira e o som experimental de Smetak.

Ao lado da justaposição de elementos lingüísticos, encontra-se a experimentação musical em ritmos e sons que lembram os fenômenos da natureza, produzidos por instrumentos musicais em arranjos à primeira vista confusos e irritantes, denotando sua necessidade de chamar a atenção do público para o que estava acontecendo de novo no campo da canção popular.

Nesse disco, Veloso já demonstrava a incorporação do concretismo dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que o influenciou através de uma poesia ultramoderna, com uma disposição de versos diferente daquela com que se estava acostumado até então.

Risério⁵ aponta o LP “Araçá Azul” como sendo uma homenagem explícita aos poetas concretos, a Oswald de Andrade e ao mais experimental de todos os poetas brasileiros do século XIX, Joaquim de Souzaêndrade, que introduziu na literatura nacional a justaposição crítica de diversos elementos e fragmentos.

Souzaêndrade aparece em uma composição do LP “Araçá Azul”, em “Gil Misterioso”, em homenagem dupla à obra daquele autor e ao amigo Gil, que é comparado a um rouxinol.

⁵ Apud Tatit, 1996. Esse cancionista tem um trabalho bastante discutido nos meios acadêmicos, por tratar a Tropicália como um período de “marginalidade”, embora num sentido construtivo.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NA RETOMADA TEXTUAL.

A obra de Veloso, reconhecidamente intertextual e polifônica, conforme visto anteriormente, apresenta características tanto convergentes quanto divergentes.

São consideradas convergentes as relações textuais parafrásicas ou integradoras; já as divergentes representam as relações intertextuais parodísticas e, por isso mesmo, de caráter contrário ao texto retomado, o que pode se dar por meio da ironia, da negação, etc.

Num continuum textual, a partir de fragmentos diversos, retirados de variados contextos, Veloso estabelece um diálogo com a produção cultural e artística de variadas épocas, como veremos nas discussões acerca das canções que compõem o corpus dessa dissertação.

Até meados da década de 60, o procedimento mais comum de retomada textual era a paráfrase. Nessa fase, é possível encontrá-la em muitas situações, pois ela é, segundo Sant'Anna (1980:202-203), “a continuação dos padrões ideológicos dominantes, além de representar a preservação de uma mesma interpretação dos fatos de forma facciosa” e, por isso mesmo, não poderia deixar de figurar em muitas das composições daquela década, já que como diz, ainda Sant'Anna (op. cit.), “na MPB, a paráfrase dá conta da ideologia à flor das frases, assim como a intencionalidade de apoio ou de crítica e apresenta-se mais desvelada”.

Na produção caetaneana, especialmente da década de 70, é comum encontrar-se a paráfrase de uma linguagem antiga, recopiando modelos românticos e parnasianos, já que a função da arte, de um modo geral, é expressar a vida e seus conteúdos ideológicos, implícitos e explícitos. (Cf. Sant'Anna, 1980:202-205).

Apesar disso, é através da paródia que os textos de Veloso localizam a Bahia e uma série de valores ideológicos explorados até para a propaganda no exterior, levando Veloso a ‘reclamar’ dessa atitude na canção “Muito Romântico”, quando diz: “Canto somente o que pede pra se cantar, noutras palavras sou muito romântico”. Ou quando “faz” sua mea-culpa, num verso de uma outra canção:

“Tinjo-me romântico mas sou vadio computador”. (“Outras palavras”, 1981)

Com a produção caetaneana da década de 70 não foi diferente. A paródia foi um dos mecanismos mais utilizados por Veloso nas composições daquela década.

Pela paródia, Veloso executa o conselho de Edgar Allan Poe e Ezra Pound: make it new; retomando o repertório musical e literário, trata-o com intimidade, produzindo uma nova relação textual-sonora e uma nova significação. (Sant'Anna, 1980:109)

Assim como os poeta-músicos, especialmente Catulo da Paixão Cearense, Ari Barroso e Dorival Caymi, Veloso musica a vida cotidiana com uma linguagem às vezes exótica, numa reedição do elemento regional, de forma integradora, convergente ou parafrásica.

Segundo Maingueneau (1987), um texto incorpora outro(s) para seguir-lhe a orientação argumentativa ou para, simplesmente, ridicularizá-lo, refutá-lo ou colocá-lo em questão, ou seja, subvertê-lo, conforme visto anteriormente.

É exatamente o que ocorre nas criações de Veloso, quando ele (intencionalmente ou não) vale-se de intertextos, seja de autoridades constituídas, seja de enunciadores genéricos, ou até mesmo de determinados estilos, para a (re)construção de sentidos, através da subversão ou contradição dos textos-fonte.

Assim, ditos populares, provérbios e frases feitas, produzidos por enunciadores genéricos, sem fonte definida são retomados por Veloso, mas com seu sentido literal alterado.

O “détournement” representa, assim, um tipo de intertextualidade implícita e é um recurso muito utilizado por Veloso, em canções produzidas em toda a sua obra através de:

Substituição:

E0 – Tudo certo como 2 e 2 são 4

E1 – Tudo certo como 2 e 2 são 5

“Como 2 e 2”

E0- Vamos passear na floresta - (Canção infantil)

E1-”Vamos passear na avenida”

“Enquanto seu lobo não vem”

E0: “O leão é o rei dos animais” (Truismo ou verdade evidente)

E1: “O homem velho é o rei dos animais”

“O homem velho”

Supressão de sílaba

E0 – Isso é apenas contigo e comigo

E1 – Isso é apenas contigo e ()migo (No latim, mecum)

“Oração ao tempo”

Supressão e substituição de palavras.

E0 – “Onde não há lei também não há transgressão” (Rom.4,15)

E1 - “onde não há pecado nem perdão”.

“Alguém cantando”

4) Transposição:

E0 “Ajoelhou tem que rezar”

E1: “Ajoelha e não reza”

“Queixa”

E0 – A vida imita a arte

E1 – A vida é amiga da arte

“Força Estranha”

A canção ‘Gênesis’ é um exemplo claro da genialidade criativa de Veloso que mescla, num mesmo texto, retomadas com valor convergente e depois, divergentes, como veremos a seguir.

Veja-se o texto-fonte em paralelo com o trecho atualizado por Veloso.

Gênesis⁶ (Texto Bíblico)

No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava disforme e vazia. ...

(...)

e o espírito de Deus pairava sobre as águas.

Deus disse: _ “Faça-se a luz”

E a Luz foi feita (...) e separou a luz das trevas (...)

Deus Chamou luz ao dia e trevas noite (...)

Deus disse: (...) _ “Produza a terra plantas, ervas .”..

(...)

E assim se fez. Deus contemplou toda a sua obra e viu que tudo era muito bom.⁷

“Gênesis” (Canção de Veloso)

E não havia nada

nem gente nem “parafuso”

O céu era então confuso

e não havia nada.

Mas o espírito de tudo

quando ainda não havia

tomou forma de magia

espírito de tudo

pisando primeiro pulo

tornou-se o verso e o reverso

de tudo que é universo

dando o primeiro pulo

é assim que passou a haver

tudo que não havia

tempo, pedra, peixe, dia.

A composição “Gênesis” inicia-se ‘recontando’ a criação do universo, de uma forma avaliativa e ao mesmo tempo com certa jocosidade, o que pode ser atestado pelo uso inusitado do vocábulo “parafuso”, um objeto do mundo moderno, industrializado, por isso, totalmente descontextualizado, dando um tom irônico ao texto religioso. Além disso, o enunciador lança mão de expressões afins para descrever os mesmos fatos, como o uso de “O espírito de tudo”, referindo-se a Deus; “pisando primeiro pulo”, designando a ação da primazia do criador do Universo e todas as demais ações ligadas àquele gesto, como a criação do dia e da noite, que o locutor (L=E2) analisa como “tornou-se o verso e o reverso”, num jogo sonoro.

⁶ Gênesis, 1, 1-31; 2, 1-2 In Bíblia Sagrada 72ª ed. Editora. Ave Maria, SP: Ave Maria, 1989.

⁷ LP. (Ao vivo) Doces Bárbaros, 1967 – Phonogram.

Essa retomada, por convergência dos mesmos argumentos, ocorre nos dezesseis versos iniciais para, a partir do 17º verso (até o 33º), pôr em dúvida (contraditar), mesmo que de forma implícita, a existência de tais fatos. Trata-se, no segundo momento da canção, de um jogo polifônico ainda mais perceptível, pois o enunciador retoma outros discursos que “afirmam” ou ‘desmentem’ tais fatos, sempre com ironia.

dizem que existe uma tribo
de gente que sabe o modo
de ver esse quadro todo
diz que existe essa tribo
de gente que toma o vinho
num determinado dia
“e vê a cara da jia”
(...)
dizem que é tudo sagrado
devem-se adorar as jias
e as coisas que não são jias
12. diz que é tudo sagrado

O uso da 3ª pessoa, nessa estrofe, aponta a polifonia discursiva, pois o autor exime-se de asseverar as coisas, evitando comprometer-se, daí utilizar-se da voz de um outro enunciador para apresentar os fatos. Com este recurso intertextual, o autor faz, ainda, uma alusão crítica às religiões⁸ (tribos), que obedecem a determinados rituais e procuram explicar (interpretar) a Bíblia, cada um a seu modo.

Vêm-se, ainda nesta estrofe, alguns argumentos que remetem a textos bíblicos que foram compilados após o livro de Gênesis, a exemplo do livro de Números⁹ (que fala da ascendência de Jesus e de sua linhagem, proveniente de uma tribo específica, da qual veio seu pai José e sua mãe Maria, no Velho Testamento) e dos dons espirituais, descritos nas cartas de alguns apóstolos às comunidades (Novo Testamento), dentre os quais o dom da visão (“de gente que sabe o modo de ver esse quadro todo”), como é descrito, também, no Atos dos Apóstolos, através do ‘discurso de Pedro’.

“Acontecerá nos últimos dias – é Deus quem fala -, derramarei do meu espírito sobre todo ser vivo: profetizarão os vossos filhos e vossas filhas. Os vossos jovens terão visões, e vossos anciãos sonharão”. (At 2,17- 18a)

A incorporação do Sacro, passagens bíblicas, muito utilizadas em textos contemporâneos, é considerada um argumento por autoridade polifônica, por possuir uma ‘verdade incontestável’, já incorporada pela comunidade, e que, por isso, é sempre

⁸ Representadas pela palavra ‘tribo’, também muito usada na Bíblia para designar os povos e suas linhagens. (ver Êxodo e Apocalipse).

⁹ O livro bíblico “Números”, o 4º dos 5 livros chamados de “Pentateuco”, traz, no capítulo 2, os acampamentos das tribos, citados por Veloso, no contexto por ele retomado.

'resgatada' para promover a produção de sentidos em muitos dos textos e canções de Veloso, como ocorreu com a retomada de 'Gênesis'¹⁰.

CONCLUSÃO

Início estas considerações finais, convocando Tatit (1996:1718) para acentuar acerca do texto feito para ser musicado, interpretado de variadas formas:

E o texto vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de enunciação, estado de paixão, estado de decantação. Num, o cancionista fala, simplesmente, noutro, fala de si, no último, fala de alguém ou de algo.

E o texto de Caetano Veloso pode ser assim entendido, pois através de uma soma de variados contextos e pretextos, organizados, obedecendo a determinados fatores textuais, musicais e pragmáticos, veicula idéias novas a partir de idéias já consagradas, com o intuito de produzir novos efeitos (ou sentidos), numa interação homem-língua (gem)-mundo, sociocomunicativamente, o que permeia todo o seu processo criativo.

Vê-se, ainda, nessa produção, a primazia da intertextualidade implícita sobre a intertextualidade explícita: seus intertextos, em geral, não têm a fonte expressa, já que têm por intuito levar o interlocutor (não todos, evidentemente, já que tais citações e referências não pertencem a um domínio comum) a recuperá-la para construir o sentido do texto, o que não deixa de ser um pouco complexo, em se tratando das criações de Veloso, dada a natureza intelectual do seu estilo poético-musical.

Por outro lado, o conhecimento partilhado, buscado pelo locutor, estabelecerá uma relação de cumplicidade entre locutor/alocutário, através de uma conexão intertextual que tem como objetivo 'situar' o interlocutor no momento histórico em que os textos foram produzidos, o que nos leva a concordar com a posição segundo a qual não existe "texto sem intertexto", defendida por Koch e muitos outros pesquisadores.

E essa tentativa de estabelecer uma cumplicidade ocorre quando Veloso retoma diversos textos e canções, observando a poética e a evolução literária da vida moderna, reescrevendo a história da canção brasileira pautado em situações concretas.

E isso se dá mediante o fenômeno da intertextualidade, ou no dizer de Kristeva, através de um "mosaico", que serve para designar o que ocorre no momento do estabelecimento da relação intertextual, uma vez que a superposição, a organização, a pesquisa realizada por esse artista da palavra é facilmente percebida nos seus textos, que remetem, sempre, a uma outra realidade.

¹⁰ Não satisfeito em utilizar trechos bíblicos (acima elencados), Veloso utiliza-se de outros tantos, ao longo de sua carreira, a exemplo de episódios envolvendo "Jeremias", um profeta que temia falar ao povo e que tem uma frase de Deus encorajando-o e ao mesmo tempo ordenando "Tem que ser você", usada numa de suas canções; a história bíblica de José; as experiências do "Eclesiastes", na canção "Oração ao Tempo"; a carta de Paulo aos coríntios sobre a importância dos carismas, dentre outros tantos que poderiam figurar nessa análise. Devido, porém, à natureza desse trabalho, limito-me a uma análise mais resumida.

Diante da análise empreendida ao longo desse estudo, procurou-se enfatizar-considerando-se a ênfase dada na escolha de determinadas construções - algo que vai além da significação de elementos num determinado contexto e seus efeitos junto a um público, também pré-determinado por fatores econômicos e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Área de Lingüística

- BAHKTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Bras. Maria Ermantina G. G. Pereira (Original russo, 1929) São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, D. e FIORIN J. L. **Dialogia, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- DUCROT, O. **O Dizer e o Dito**. Campinas. Pontes, 1987. (Original Francês, 1984).
- FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 5.ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- GUIMARÃES, Elisa. **A Articulação do Texto**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- GRÉSILON & MAINGUENEAU. Polyphonie, Proverbe et Détournement. In: **Langages** 73, 1984:112-125.
- JENNY, L. A Estratégia da Forma. In: "**Intertextualidade**". Coimbra, Almedina, 1979: 5-49.
- KOCH, I. V. **Argumentação e Linguagem** - São Paulo: Cortez, 1984.
- _____. Intertextualidade e Polifonia: um só Fenômeno? **DELTA** vol. 7, n. 2, 1991: 529-542.
- _____. **O Texto e a Construção dos Sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. O Texto e a (inevitável) Presença do Outro - **LETRAS** 14, Universidade Federal de Santa Maria, jun./jul. 1997:107-124.
- _____. A Intertextualidade como Critério de Textualidade. In **Cadernos da PUC**. 22, São Paulo: EDUC,1985:39-46.
- KRISTEVA, J. A Palavra, o Diálogo e o Romance. Trad. Bras. L. H. França Ferraz. (Original, 1969) In: **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Trad. bras. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997. (Original francês, 1987).
- SCHIMITI, L. M. **Caetano Veloso: Memória e Criação (a produção da Intertextualidade)**. Dissertação de Mestrado (inédita. Assis: UNESP, 1989.
- VERÓN, E. **A Produção do Sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

Área de Música e Literatura

- CAMPOS, A. de. **Balço da Bossa e Outras Bossas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.
- FAVARETTO C. F. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. 2.ed.rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FELICIANO F. A. Jovem Guarda: 30 anos do 1º fenômeno pop musical de massas no Brasil - música e TV. In: **Revista Comunicação e Sociedade**. Ano XIII, n. 24. São Bernardo do Campo/SP: IMS-Edims. Dez/1995: 53-76.

FRANCHETTI, P. e PÉCORÁ, A. **Caetano Veloso**. Seleção de Textos, Notas, Estudos Biográficos, Histórico e crítico. 2.ed.. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MORIN, E. **Não Se Conhece a Canção**. Petrópolis: Vozes, 1973.

PERRONE, C. A. **Letras e Letras da Música Popular Brasileira**. Trad. Bras. José Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Distribuidora Ltda, 1988.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase & Cia** - 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SCHURMANN E. F. **A Música como Linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

TATIT, L. Canção, Estúdio e Tensividade. **Revista da USP, n 4**, 1989/90: 41-44.

_____. **O Cancionista: composição de canção no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SALOMÃO, Wally . **Alegria, Alegria: Uma Caetanave**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, (s/d).

VASCONCELOS, G. **Música Popular: De Olho Na Fresta**. São Paulo: Graal, 1977

VELOSO, C. **Verdade Tropical** . São Paulo: Companhia das Letras, 1997.